Dresdner Philharmonie

Leitung: Paul van Kempen

1. Anrechts-Konzert

Solistin:

Dusolina Giannini

Mittwoch, den 6. Oktober 1937, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Programmfolge

Hansheinrich Dransmann

Sinfonische Musik für Orchester (zum erstenmal)

Mäßig bewegt
Langsam
Sehr lebhaft

Giuseppe Verdi

Friedensarie aus der Oper „Die Macht des Schicksals"

Italienische und spanische Volkslieder

a) Manella Mia, italienisch
b) In Mezzo al Mar, italienisch
c) Estrellita, spanisch
d) Cielito Lindo, spanisch

— Pause —

Hector Berlioz

Phantastische Sinfonie, Werk 14

Träumereien, Leidenschaften
Ein Ball
Auf dem Lande
Gang zum Hochgericht
Hexensabbat

Voranzeige: Mittwoch, den 20. Oktober 1937, 20 Uhr, Gewerbehaus

2. Anrechts-Konzert

Leitung: **Paul van Kempen**

Solisten: **Siegfried Borries, Udo Dammert**

Ravel: Spanische Rhapsodie / Cesar Bresgen: Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester, Werk 21 (Uraufführung) / Beethoven: Violin-Konzert / Liszt: Les Préludes

Giuseppe Verdi

Friedensarie aus der Oper „Die Macht des Schicksals“

Frieden, Ruhe, Frieden,
Sende mir Frieden, gib mir Frieden, Gott!
Warum denn starb ich nicht längst an meinem Leid?
Jahre vergehn, und leicht ist schon mein Scheitel
Bereift vom Schnee der Zeit.
Frieden, Frieden, sende mir Frieden, Gott!
Ich liebe ihn, ich kann ihn nicht vergessen,
Kein strenges Fasten feit.
Wie wuchs die Liebe, quälend, unermessen,
Genährt von Einsamkeit!
Das Schicksal herrscht, ich bin gelähmt,
Das Schicksal herrscht!
Unvergänglich belastet mich die Schuld.
O meine Liebe! Ich habe mich geopfert,
Doch Gott blieb ohne Huld.
Erinnrung fiebert durch die Nächte.
Nur mein Körper ward mürb von harter Zucht.
Doch diese Sehnsucht, die allmächt'ge Sehnsucht,
Sie schlägt den Frieden in die Flucht,
Ach, sie schlägt den Frieden in die Flucht.
Es kann die Seele auf Erden
Keinen Frieden gewinnen,
Und von der Sehnsucht befreit mich allein der Tod.
Elende Speise, die hier ich immer finde,
Die Qual des Traums zu fristen...
Stimmen hör' ich.
Mögen die Teufel der Versuchung kommen!
Ich trag' nicht länger die Qual der Buße,
Den Fluch des Lebens
Trag' ich nicht länger mehr.

Grenzfälle sinfonischer Musik

„Es handelt sich bei diesem Programmtext nicht, wie viele zu glauben scheinen, darum, das genau wiederzugeben, was der Komponist mit Hilfe des Orchesters wiederzugeben sich bemüht hat, sondern gerade im Gegenteil: er mußte, wenn er den Plan der Sinfonie verständlich machen und rechtfertigen wollte, seine Zuflucht zum geschriebenen Wort nehmen, um die bei der Entwicklung des dramatischen Gedankens notwendigerweise sich ergebenden Lücken auszufüllen... Was die Nachahmung von Naturgeräuschen anbelangt, so haben Beethoven, Gluck, Meyerbeer, Rossini und Weber in glänzenden Beispielen dargetan, daß diese dem Ausdrucksbereich der Musik angehören. Der Verfasser dieser Sinfonie hat jedoch in der Überzeugung, daß deren Mißbrauch stets gefährlich und ihre Verwendung nur beschränkt zulässig ist, diesen Kunstzweig nie als Zweck, sondern nur als Mittel verwertet."

Hector Berlioz.

Mit diesen Worten verwahrt sich der Komponist der „Phantastischen Sinfonie" gegen den Vorwurf, er wolle mit Tönen irgend etwas schildern. Das klingt etwas merkwürdig aus dem Munde des Mannes, den wir mit allem Recht den Begründer der Programmusik nennen dürfen, jener stark subjektiv gefärbten Musik, die der Musik neue Ausdrucksmöglichkeiten erschloß, die die Sinfonie ablöste durch die sinfonische Dichtung.

Hier bei Berlioz handelt es sich allerdings kaum um Dichtung, eher um Dichtung und Wahrheit, denn die „Phantastische" ist nichts anderes als ein großer autobiographischer Roman in fünf Teilen, in dem sich Wirklichkeit und Phantasie in erregender Weise miteinander vermischen.

Wenn Berlioz mit jenen Worten die Gültigkeit seiner Programm-„Einführung" einschränkt, so will er nur vor einer allzu platten, allzu wörtlichen, allzu realistischen Auslegung warnen. Er gibt damit den ästhetischen Grundsatz für alle Musikwertung und Musikauslegung an. Das Programm ist keine feste Norm, nach der sich der Komponist beim Komponisten gerichtet hat, es ist kein Leitfaden des Komponierens, sondern nur ein Leitfaden des Verständnisses.

Gut, wenn ihn der Komponist selbst gibt, wenn nicht erst hinterher die Ausleger, Interpreten und Exegeten über das Werk kommen und es mißdeuten. So können wir uns also ruhigen Herzens den Worten Berlioz' anvertrauen, wenn wir uns den „Inhalt" seiner „Phantastischen Sinfonie" vor Augen führen wollen. Er zeigt darin zugleich auch das musikalisch Neue auf, die Einführung des Leitmotives, das bei ihm „idée fixe" heißt. „Idée fixe", das ist so etwas wie eine musikalische Erkennungsmarke, ein Etikett, ein musikalischer Steckbrief, zugleich die formale Bindung des musikalischen Geschehens.

Der junge Berlioz, gepeinigt von der „höllischen Leidenschaft" zu der englischen Schauspielerin Miß Smithson, will dieser unglücklichen Liebe ein musikalisches Denkmal setzen. In einer „ungeheuren neuartigen" Sinfonie. Er möchte Beethoven nacheifern, und zugleich weicht er Beethoven aus. Aus den vier Sätzen der Sinfonie werden fünf. Aus der Sonatenform die Form der Dichtung. Er porträtiert die Geliebte in einer „idée fixe", die immer wieder auftaucht und dem Hörer sagt: „Die habe ich geliebt, die hat mich verraten, die liebe ich immer noch."

Im „Figaro" vom 21. Mai 1830 erläuterte der Komponist den Gedankengang seines Werkes mit folgenden (hier gekürzt wiedergegebenen) Worten: Im ersten Satz erscheint dem jungen Musiker „durch eine sonderbare Grille des Zufalls das Bild der Geliebten nie anders als im Zusammenhang mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen bestimmten leidenschaftlichen, vornehm schüchternen Charakter, eben den der Geliebten selbst, findet. Diese Melodie und ihr Urbild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte „idée fixe". Dies ist der Grund für die beständige Wiederkehr

der Melodie, die das erste Allegro beginnt, in allen Sätzen der Sinfonie. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, ihr Übergang zur höchsten Liebesraserei, Schmerz, Eifersucht, innige Zärtlichkeit, Tränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes."

Im zweiten Satz begegnet er ihr auf einem Ball, aus Walzerklängen, aus dem bunten Trubel des Festes taucht ihm das Bild der Geliebten auf.

Im dritten Satz „hört er in der Ferne zwei Hirten den Kuhreigen singen. Dieses Zwiegespräch, die Umgebung, das leichte Rauschen der Blätter im Winde, ein Schimmer von Hoffnung auf Gegenliebe — alles vereint sich, um seinem Herzen ungewohnten Frieden und seinen Gedanken eine freundliche Richtung zu geben. Er denkt daran, daß er nicht bald mehr so vereinsamt sein wird ... Aber wenn sie ihn täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Bangen, froher Erwartung und düsteren Ahnungen bringt das Adagio zum Ausdruck."

Im vierten Satz erleben wir die Opiumträume des jungen Musikers. Er wollte sich vergiften. Aber die Dosis reichte nicht aus. Nun träumt er, „daß er seine Geliebte ermordet hat, zum Tode verurteilt, zum Richtplatz geführt wird und hier seiner eigenen Hinrichtung beiwohnt. Der Zug setzt sich unter den Klängen eines bald düster und wild, bald glänzend und feierlich ertönenden Marsches in Bewegung, in den der dumpfe Klang schwerer Tritte, der rohe Lärm der Menge hineinklingt. Zum Schluß des Marsches erklingen, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die ersten Takte der „idée fixe", verstummen aber bei dem Hieb des Hinrichtungsbeiles."

Der fünfte Satz ist der „Traum eines Hexensabbats". Der junge Musiker sieht sich „inmitten einer Schar greulicher Fratzen, Hexen und Ungeheuer aller Art, die sich zu einem Leichenbegängnis versammelt haben". Die Melodie der Geliebten „ist zu einer trivialen, grotesken Tanzmelodie geworden", sie selbst „kommt zum Hexensabbat, um dem Leichenzuge ihres Opfers beizuwohnen. Sie ist nichts mehr als eine Dirne, die einer solchen Orgie würdig ist ... Nun beginnt die „feierliche Handlung", die Glocken läuten, die teuflischen Wesen bekreuzigen sich, ein Chor singt das Dies irae, zwei weitere Chöre wiederholen es, äffen es nach in possenhafter Weise; schließlich wirbelt der Hexenrundtanz vorüber, in wildesten Ausbrüchen tönt das Dies irae hinein."

Wenn Hansheinrich Dransmann den „Plan" seines Werkes „verständlich machen und rechtfertigen wollte", dann könnte er nicht wie Berlioz eine Handlung, einen Roman, er könnte nicht Träume und Halluzinationen schildern. Ihm liegt — wie den meisten Komponisten unserer Zeit — alles Gegenständliche, alles Darstellende fern. Er nennt sein Werk „Sinfonische Musik für Orchester". Man denkt unwillkürlich an jenen Rudi Stephan, die große, uns durch den Weltkrieg entrissene Begabung, der in einer Zeit der Weltanschauungs- und Weltschilderungs-Sinfonien seine „Musik für Orchester" schrieb.

Auch Dransmann, der in Dresden bereits durch sein gewaltiges Oratorium vom Neubau des Reiches „Einer baut einen Dom" bekannt geworden ist, geht allem „Ausdrucksmäßigen" aus dem Wege, er schreibt „absolute" Musik, Musik also, die sich nach ihren eigenen Gesetzen, nicht nach von außen herangetragenen entwickelt. Das ist besonders deutlich in den Ecksätzen, in dem ersten, der nach Art einer Passacaglia ein zuerst von den Fagotten und Streichbässen eingeführtes Thema immer wieder zum thematischen Gerüst, das vielfach mit neuen Bildungen behängt ist, macht. Im letzten fugierten Satz, der drei Themen verarbeitet (bewegtes Figuralthema in den Streichern und zwei mehr „lyrische" Themen in den Holzbläsern und der Solobratsche) und schließlich zu einem glanzvollen Schluß zusammenzwingt. Bei aller thematischen Konsequenz ist der Klang nie vernachlässigt, wie Dransmann auch alle Mittel eines großen Orchesters im Dienst der Farbe einsetzt. Die beiden Sätze umschließen einen auf schlichte, schwermütig gefärbte Melodik gestellten Mittelsatz.

Beide Werke stellen, interessant in dieser Polarität, zwei Grenzfälle der sinfonischen Musik dar.

Dr. Karl Laux.